3 1761 02122736 8

APR 9 2003

Gilbert Norwood
Nov. 10th 1923.

LES PEINTRES
ILLUSTRES

CHARLES LE BRUN

(1619-1690)

PLANCHE I. — LA SAINTE FAMILLE, dite le Benedicite

(Musée du Louvre, Paris)

Le Brun a peint beaucoup de sujets religieux, surtout à la première période de sa carrière. Son génie solennel se prêtait peu à l'interprétation des scènes mystiques qui demandent de la ferveur, de l'émotion et une certaine naïveté incompatibles avec la nature de l'artiste. Mais son incomparable habileté et sa conscience de peintre suppléaient dans une certaine mesure aux dons qui lui manquaient, et ses personnages, s'ils ne nous émeuvent pas, nous étonnent par le naturel et la vérité de leurs attitudes.

LES PEINTRES ILLUSTRES

PUBLIÉS SOUS LA DIRECTION DE
M. HENRY ROUJON
DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE
SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS.

LE BRUN

HUIT REPRODUCTIONS FAC-SIMILE EN COULEURS

PIERRE LAFITTE ET CIE
ÉDITEURS
90, AVENUE DES CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS

ERINDALE
COLLEGE
LIBRARY

MD
653
L4L5

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

I. Un génie précoce 13
II. Le séjour à Rome 17
III. La dictature artistique 20
IV. Les années glorieuses 38
V. Lebrun et les Gobelins 68
VI. La disgrâce et la mort 73

TABLE DES ILLUSTRATIONS

I. La Sainte Famille, dite Le Benedicite Frontispice
(Musée du Louvre, Paris)
II. Entrée d'Alexandre à Babylone (fragment) 15
(Musée du Louvre, Paris)
III. Jésus chez les Pharisiens 23
(Académie de Venise)
IV. L'Entrée de Jésus à Jérusalem . . . 31
(Musée du Louvre, Paris)
V. Le Crucifix aux anges 47
(Musée du Louvre, Paris)
VI. La chasse de Méléagre 55
(Musée du Louvre, Paris)
VII. Le Martyre de saint Étienne. . . . 63
(Musée du Louvre, Paris)
VIII. Bataille d'Arbelles (fragment) 71
(Musée du Louvre, Paris)

POUR PARAITRE LE 1er DE CHAQUE MOIS

ROSA BONHEUR.
DECAMPS.
BASTIEN-LEPAGE.

DÉJA PARUS :

VIGÉE-LEBRUN.
REMBRANDT.
REYNOLDS.
CHARDIN.
VELASQUEZ.
FRAGONARD.
RAPHAEL.
GREUZE.
FRANZ HALS.
GAINSBOROUGH.
L. DE VINCI.
BOTTICELLI.
VAN DYCK.
RUBENS.
HOLBEIN.
LE TINTORET.
FRA ANGELICO.
WATTEAU.
MILLET.
MURILLO.
INGRES.
DELACROIX.
LE TITIEN.
COROT.
MEISSONIER.
VÉRONÈSE.
PUVIS DE CHAVANNES.
QUENTIN DE LA TOUR.
H. ET J. VAN EYCK.
NICOLAS POUSSIN.
GÉROME.
FROMENTIN.
BREUGHEL LE VIEUX.
GUSTAVE COURBET.
LE CORRÈGE.
H. VAN DER GOES.
HÉBERT.
PAUL BAUDRY.
ALBERT DURER.
HENNER.
LOUIS DAVID.
PHILIPPE DE CHAMPAIGNE
GOYA.

Ouvrages de la 3e Série

49 — BOUCHER
50 — ZIEM
51 — HYACINTHE RIGAUD
52 — TENIERS
53 — PRUD'HON
54 LAWRENCE
55 — GUSTAVE MOREAU
56 — RIBERA
57 — HENRI REGNAULT
58 — LE GRECO
59 — CLAUDE LORRAIN
60 — ALFRED STEVENS
61 — MEMLING
62 — HORACE VERNET
63 — NATTIER
64 — BENJAMIN CONSTANT
65 — MANTEGNA
66 — DIAZ
67 — JORDAENS
68 — GÉRICAULT
69 — WHISTLER
70 — LARGILLIERE
71 — BURNE JONES
72 — LE SUEUR

CHARLES LE BRUN

AU cours d'une promenade dans son jardin, le chancelier Séguier aperçut un enfant assis à terre qui dessinait avec ardeur. Doucement il s'approcha de lui, examina son travail et fut surpris des heureuses dispositions du jeune artiste. L'ayant interrogé, ses réponses lui plurent, sa bonne mine

et son assurance le séduisirent; il résolut de pourvoir à son avenir et de favoriser une aussi évidente vocation.

Cet enfant s'appelait Charles Le Brun. Il avait onze ans, était né à Paris en 1619. Son père, sculpteur sans grand talent, avait, à défaut d'autre mérite, facilité à son jeune fils les moyens de développer son goût pour les arts. Charles Le Brun fut véritablement un enfant prodige, dans la réelle acception du terme. La légende, comme toujours en pareil cas, s'en est un peu mêlée : on raconte que, dès l'âge de trois ans, il charbonnait des dessins avec les tisons de l'âtre. Tant de précocité peut sembler impossible, il est toutefois hors de conteste que le chancelier Séguier, enchanté de son protégé, le confia incontinent aux soins de Simon Vouet qui le prit dans son atelier. Il y fut le camarade d'élèves plus âgés qui, presque tous, allaient acquérir une notoriété considérable : Mignard,

Eustache Le Sueur, Louis Testelin, Le Nôtre, Alphonse Dufresnoy. Très épris de son art, travailleur infatigable et par dessus tout dévoré d'ambition et avide de gloire, le jeune Le Brun ne tarda pas à étonner et à émerveiller le maître et les élèves de son atelier.

UN GÉNIE PRÉCOCE

Le Brun n'a pas encore quinze ans et il s'est déjà signalé à l'attention par des œuvres qui témoignent d'une extraordinaire habileté : le portrait de son grand-père et *Hercule assommant les chevaux de Diomède.* Rien, dans ces tableaux, ne trahit une main puérile ou inexperte. Cet enfant est déjà un peintre ; ses compositions ne sont pas des essais, mais des œuvres. Phénomène peut-être unique dans l'histoire de l'art, il arrive à la maîtrise sans apprentissage, presque sans étude. Il est marqué du sceau divin, il a le don.

Il demeure peu de temps chez Vouet, assez cependant pour y avoir puisé le goût de la grande décoration et des architectures somptueuses. Mais déjà son caractère entier et ombrageux se dessine : il supporte mal de collaborer aux compositions du maître et de concourir, sans profit pour lui-même, à la gloire d'un autre. A côté de lui, s'annonçent de jeunes talents, comme Le Sueur et Mignard, et l'émulation, qui est un noble sentiment, se transforme vite dans son cœur en une jalousie qui s'exaspère jusqu'à la haine. Le jeune artiste n'a pas l'âme aussi haute que l'intelligence : il est orgueilleux, rancunier et, si nous insistons sur les tristes côtés de cette nature si merveilleusement douée par ailleurs, c'est qu'ils expliquent logiquement certains de ses actes qui demeureraient incompréhensibles dans l'ignorance des mobiles qui les ont inspirés.

Il se sépare donc de Vouet et se rend à Fon-

PLANCHE II. — ENTRÉE D'ALEXANDRE A BABYLONE (Fragment)

(Musée du Louvre, Paris)

Les grandes compositions historiques de Le Brun se recommandent par l'habileté de la mise en scène et par l'air de grandeur qu'il sait leur donner. Dans l'*Entrée à Babylone*, tout est prévu pour produire un grand effet, et coordonné avec un art supérieur. En dépit de la solennité voulue de son sujet, le peintre a représenté des personnages qui n'ont rien de figé mais qui vivent et réalisent de beaux types d'énergie et de force.

tainebleau où s'entassent les chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne. Il y étudie fiévreusement, copie les maîtres, et donne une répétition de *la Sainte Famille* de Raphaël, qui est une véritable merveille. A cette fréquentation des grands maîtres de la peinture, il puise le désir profond de visiter l'Italie, patrie incontestée de l'art, et Rome, détentrice de la beauté antique. Richelieu, qu'il s'est acquis en lui dédiant ses premiers tableaux, l'y encourage et son dévoué protecteur Séguier lui en procure les moyens. Il lui donne de nombreuses recommandations et lui assure une pension annuelle de 200 écus.

LE SÉJOUR A ROME

Le Brun quitte Paris en 1642. A Lyon, il rencontre Poussin que la rancœur des cabales ourdies contre lui ramène à Rome, désabusé et meurtri. Le jeune Le Brun, avec sa vive et

nette intelligence, aperçoit aussitôt le profit qu'il peut retirer des conseils et de l'intimité d'un tel maître. Il s'attache à lui et fait en sa compagnie le voyage. Dans la Ville Eternelle, il est un fidèle de Poussin à sa maison du Pincio, il l'accompagne dans ses promenades, écoute pieusement les théories artistiques du grand peintre, et surtout il étudie sa manière, il cherche à s'assimiler sa technique ; il tente en un mot de surprendre le secret qui lui permettra d'égaler ou même de surpasser le seul artiste dont il reconnaît la supériorité. Quoi qu'il fasse et quoi qu'il pense plus tard de son propre génie, il ne parviendra pas à se hausser jusqu'à Poussin que la postérité a définitivement mis hors de pair. Cependant celui-ci est le seul qui trouvera grâce devant son orgueilleuse fatuité ; par habileté bien plus que par reconnaissance, il affectera toujours une profonde admiration pour le maître

vieilli et il briguera l'honneur de posséder en propre une de ses toiles.

Le bon Poussin n'aperçoit rien des intrigues de Le Brun. De confiance il lui prodigue les conseils, il lui ouvre son atelier, l'initie à sa façon de peindre, partage avec lui l'érudition de l'antiquité acquise par de longues années de labeur. Le jeune artiste profite si bien de ses leçons et s'assimile si bien la technique poussinesque que deux de ses tableaux, *Horatius Coclès* et *Muscius Scœvola*, exposés à Rome, trompent les amateurs et sont attribués à Poussin. Toutes ses productions, ses études, ses carnets de dessins, Le Brun les envoie au chancelier Séguier pour lui montrer le bon usage qu'il fait de ses faveurs.

En effet, il travaille sans désemparer. L'antique l'attire plus que la Renaissance ; il étudie la Rome des Césars dans les monuments restés debout ; il demande aux bas-reliefs ou aux bi-

bliothèques le secret des mœurs antiques, le détail des costumes, des armures, des drapeaux, des autels, des tombeaux. Avec son génie froid et précis, il scrute ces documents en archéologue encore plus qu'en artiste ; il en aperçoit la forme bien plus que l'âme.

LA DICTATURE ARTISTIQUE DE LE BRUN

Après six ans passés à Rome, Le Brun rentre à Paris, pourvu d'un bagage d'érudition considérable, les mains pleines de documents et ayant appris en Italie tout ce qu'il pouvait y apprendre. Il arrive, le cœur plein d'ardeur et d'ambition et, aussitôt, il aspire à dominer. Il a toutes les qualités requises pour y parvenir : une dévorante activité, une puissance incomparable de travail, une intelligence supérieure, de la souplesse, de l'habileté, et par-dessus tout une volonté tenace qui dédaigne les obstacles ou qui les brise. La protection du chancelier

Séguier ne lui est pas non plus inutile : il sait l'utiliser pour son profit et pour sa gloire. Grâce à elle, il obtient une charge de valet de chambre du roi, qui lui assure une pension sur la cassette. En 1647, il épouse, à Saint-Séverin, Suzanne Butay, fille d'un peintre de talent médiocre.

L'influence de Séguier se fait immédiatement sentir ; les commandes lui arrivent en grand nombre. L'heure, cependant, ne semble pas propice à la peinture : la France est en guerre avec l'étranger et la minorité du jeune Louis XIV est secouée de troubles et de discordes à l'intérieur. Mais Le Brun a cette chance de vivre à une époque où les préoccupations politiques n'absorbent pas les personnages considérables au point de les détourner des choses artistiques. La guerre civile qui gronde dans les rues n'empêche pas les grands parlementaires de construire et d'orner de somptueux hôtels

ni les couvents de décorer leurs églises. Le Brun est le favori des uns et des autres; il multiplie les sujets religieux et peuple les temples de Vierges et de saints. Le nombre de ces productions est tellement considérable qu'il serait fastidieux de les signaler toutes ; nous préférons renvoyer le lecteur à l'appendice qui termine ce volume.

Il n'est cependant pas inutile d'étudier rapidement l'art religieux de Le Brun. Sous ce rapport, les grands maîtres italiens ne lui ont rien appris, ou du moins il n'a retenu d'eux que ce qu'il en pouvait logiquement s'assimiler, je veux dire la technique, le savoir-faire, mais nullement l'inspiration. Celle-ci lui fait complètement défaut, il ne possède pas le sentiment religieux et toute son habileté de peintre ne réussit pas à animer ces compositions qui sont très belles, très habiles, parfois infiniment gracieuses mais toujours froides et sans âme. A les

PLANCHE III. — JÉSUS CHEZ LES PHARISIENS

(Académie de Venise)

Ce tableau, qui figura longtemps au Louvre, fut échangé en 1815 contre *les Noces de Cana*, enlevées par Napoléon en Italie et que les commissaires étrangers voulaient restituer à Venise. Ils furent effrayés par la difficulté de transporter l'immense toile de Véronèse et consentirent à l'échanger avec celle de Le Brun, de dimensions moins considérables. La France n'y perdit certes pas, cependant l'œuvre de l'artiste français soutient noblement le parallèle avec celles qui l'avoisinent, dans le magnifique musée de Venise.

regarder on n'éprouve pas l'émotion tendre que nous ressentons en présence des peintures religieuses de Le Sueur, son rival de gloire. Le Brun, qui sentait bien cette infériorité, ne pardonna pas à Le Sueur de l'emporter sur lui dans ce genre tout spécial. Ombrageux et jaloux, il lui voua une haine tenace qui ne désarma pas même après la mort de son illustre émule. Mais cette brouille ne survint que plus tard : à l'époque dont nous nous occupons, les deux peintres sont encore amis et Le Sueur sert même de parrain à une nièce de Le Brun. Leur talent est aussi différent que possible : autant Le Brun est vigoureux, véhément, autant Le Sueur est suave et tendre. Avec un autre caractère, Le Brun se fut parfaitement accommodé des succès de Le Sueur, qui ne pouvaient rien enlever à sa gloire personnelle: il y avait place pour leurs deux génies. Car si Le Brun était incapable de peindre la suave et

touchante *Vie de saint Bruno,* Le Sueur n'aurait jamais tenté de traiter une *Bataille d'Arbelles,* ou un *Passage du Granique.*

En même temps qu'il décore les hôtels et les églises, Le Brun peint de nombreux portraits. Il est déjà célèbre et tous les personnages de l'époque défilent devant son chevalet. Certains de ces portraits sont admirables, notamment celui de *Jabach et sa famille*, aujourd'hui au musée de Berlin; ceux de *Bussy Rabutin*, de *Mme Hérault de Cheverny,* de *la Marquise de Montglas*, de *Nicolas de Bellièvre,* de *Mme Plessis-Bellière*, des *Echevins de Paris.* Il y a, dans ces portraits, de la vigueur, de la fougue, de la vie, et Le Brun, s'il l'avait voulu, se serait acquis une gloire solide de portraitiste; mais pour lui, ces travaux n'avaient qu'une importance médiocre; il les considérait comme un délassement de ses grandes compositions. Aussi possède-t-on de lui peu de portraits, si l'on excepte quelques

portraits officiels qu'il ne pouvait pas refuser d'exécuter.

Vers cette époque, le président Lambert de Thorigny voulut faire décorer le magnifique hôtel qu'il possédait à la pointe de l'île Saint-Louis et qui porte encore aujourd'hui le nom d'hôtel Lambert. Il fit appel au talent de Le Brun et de Le Sueur. Le Brun y représenta *les Travaux d'Hercule* et Le Sueur *l'Histoire de l'Amour.* Le choix des sujets indique la différence de leurs natures ; chacun d'eux y apporta son tempérament propre. Les peintures de Le Sueur sont délicates, pleines de tendresse et de détails charmants; celles de Le Brun se distinguent par une vigueur puissante, une science profonde du dessin et de la composition et par un air de noblesse et de grandeur qui sera toujours la caractéristique de son talent.

Cette décoration lui vaut les plus flatteuses approbations. La chance, d'ailleurs, sourit tou-

jours à Le Brun. Dès le début de sa carrière, il rencontre d'illustres protecteurs, Séguier, Richelieu, Mazarin surtout qui était un passionné de peinture. Un nouveau Mécène, plus magnifique encore, se manifeste bientôt, pour la plus grande gloire de l'artiste : Fouquet, le tout-puissant surintendant des finances, a deviné son génie et il songe aussitôt à l'accaparer ; une cour d'artistes et de lettrés gravite dans son orbe, émarge à sa caisse, exalte sa munificence. Le Brun se donne entièrement à lui ; pour le servir, il abandonne tous les travaux commencés ou promis et il se voue exclusivement à la décoration du merveilleux château de Vaux-le-Vicomte, plus opulent qu'une résidence royale, que Fouquet a fait bâtir et qui ne tardera pas à éveiller l'ombrageuse jalousie de Louis XIV.

La décoration du château de Vaux est un hymne continu à la gloire du surintendant.

L'Apothéose d'Hercule n'est autre que l'apothéose de Fouquet : tous les dieux ou demi-dieux, introduits par le peintre dans ses compositions, ont pour évidente mission de célébrer les vertus et les mérites du maître du lieu. Au plafond de la salle, dite des Muses, Le Brun peint *le Triomphe de la Fidélité*, pièce allégorique où s'exalte le loyalisme de Fouquet envers la couronne, aux jours troublés de la Fronde, nouveau prétexte à la glorification de l'illustre Mécène. Mme Fouquet n'est pas oubliée non plus : Le Brun lui paye son tribut de reconnaissance dans *Vénus coupant les ailes de l'Amour*, et dans les différents plafonds, aujourd'hui disparus, qui ornaient cette magnifique demeure.

Le Brun n'était pas seulement le peintre officiel de Fouquet, il était encore l'ordonnateur de ses splendides fêtes, émerveillement de cette époque; il se charge en outre d'ap-

prendre la peinture à Mme Fouquet; il installe une manufacture de tapisserie à Maincy, près de Vaux, pour le compte de son maître. Les plus habiles praticiens, venus des Flandres, travaillent sous ses ordres, d'après des cartons peints par lui, qui sont de vrais tableaux.

Il ne faut pas manquer de signaler que l'art de la tapisserie fut renouvelé complètement par Le Brun. Avant lui, les ouvriers travaillaient d'après de sommaires dessins, à peine teintés, et ils se livraient à des fantaisies d'interprétation souvent excessives. Le Brun, lui, ne remettait aux liciers que des tableaux achevés ne laissant aucune place à l'initiative personnelle de l'ouvrier.

L'activité dévorante de Le Brun lui permet de suffire à toutes les besognes. Il peint des tableaux, il décore des galeries, il exécute des cartons de tapisserie, il organise des fêtes. La dernière que donna Fouquet, celle qui déchaîna

PLANCHE IV. — L'ENTRÉE DE JESUS A JÉRUSALEM

(Musée du Louvre, Paris)

Dans cette composition, comme dans toutes celles où l'artiste peint une action plutôt qu'un sentiment, Le Brun s'est montré supérieur. Il n'a pas son égal pour disposer ses personnages, pour les équilibrer en vue de l'harmonie générale et, de cet ensemble savamment agencé, se dégage une impression de puissance et de beauté. D'autres peintres, non moins illustres, ont traité ce même sujet et la comparaison qu'on en peut faire est toute à l'honneur du maître français.

la colère royale longtemps contenue, c'est lui qui en a réglé les détails et combiné les magnificences.

Dans ce château de féerie, tout blesse l'orgueil du monarque : l'insolente richesse du surintendant dont il connaît les gabegies, son orgueil fou qui lui fait oublier sa qualité de sujet et le pousse à recevoir chez lui le roi comme un égal traite un égal. Au surplus Louis XIV ne voit pas sans colère tout le cortège de poètes et d'artistes dont s'entoure le grand argentier concussionnaire : il souffre de ces dithyrambes adressés à un sujet et qu'il estime être le seul à mériter; il lui déplaît que ce parvenu pensionne des peintres comme Le Brun et les attache à sa personne, usurpant ainsi des prérogatives réservées jusque-là au pouvoir royal.

L'orage s'accumule au dessus de Vaux; il éclate soudain, en pleine fête. C'est tout juste

si la foudre n'écrase pas Fouquet le jour même, au son des instruments, à la lumière des feux d'artifices. Il n'en est pas moins perdu, irrémédiablement. On l'arrête le lendemain et c'en est fait de lui : la prison où on le jette ne s'ouvrira plus que devant son cadavre.

La catastrophe n'arrêta pas seulement les fêtes, elle interrompit tous les travaux ; les peintres et les poètes désertèrent la demeure frappée de la foudre et les nymphes de Vaux, par l'éloquente et poétique voix du bon La Fontaine, restèrent seules à gémir du désastre et à pleurer les splendeurs disparues.

Fouquet trouva cependant d'éloquents et dévoués avocats auprès du roi. Le Brun, cœur sec et esprit positif, ne s'attarda pas à de vains regrets et ne s'embarrassa pas d'une reconnaissance inutile, peut-être dangereuse. Avec une belle désinvolture, il oublia le demi-dieu tombé pour aller vers le dieu tout puis-

sant, dispensateur des faveurs et de la gloire.

Il y est aidé par ses protecteurs ordinaires. Louis XIV, qui sait le lustre que jette sur un règne l'éclat des lettres et des arts, accueille gracieusement tous les talents qui se révèlent. Le Brun, déjà célèbre, est reçu fort aimablement par le roi, et Colbert, le premier ministre, lui accorde sa faveur.

A cette époque, Le Brun détient incontestablement le sceptre de la peinture en France. Des deux artistes qui, seuls, auraient pu le lui disputer, l'un, Nicolas Poussin, habite Rome; l'autre, Eustache Le Sueur, vient de mourir. Il ne rencontre plus aucun obstacle; il touche enfin à ce rêve ambitieux, caressé dès ses débuts : la dictature artistique. Énergiquement et patiemment, il l'a préparée de longue main. Dès 1648, il a résolu de se soustraire à la juridiction des maîtrises, qu'il a toujours traitées avec dédain, en faisant ap-

prouver la création d'une Académie de peinture et de sculpture, absolument indépendante. C'est vouloir opposer une puissance à une autre puissance. Le dessein est hérissé de difficultés ; la maîtrise, menacée, se défend âprement, mais Le Brun, tenace et combatif, l'emporte enfin. Par lettres patentes du 26 janvier 1648, le Conseil de Régence autorise la fondation proposée. L'Académie de peinture est créée.

Le Brun en est le chancelier ; on peut dire plus exactement qu'il en est le régent, le vrai maître. Tous les artistes inféodés à la nouvelle académie le reconnaissent pour chef. S'il se montre bienveillant et volontiers serviable pour ceux qui acceptent sa suzeraineté, il poursuit d'une haine opiniâtre les dissidents et il n'a pas de repos qu'il ne les ait matés ou réduits à néant. Des peintres de valeur, comme Bosse, Evrard, Ratabon, éprouvent les effets de sa

colère. D'ailleurs, son amitié avec Séguier, l'intimité qui l'unit à Colbert, le tout puissant ministre, augmentent chaque jour son crédit et inclinent à la prudence tous ceux qui pouvaient nourrir encore quelque velléité secrète d'indépendance.

Un seul peintre lui résiste encore, Mignard. Non pas qu'il affiche une quelconque hostilité contre son ambitieux rival, mais il a refusé d'entrer à l'Académie. Or, aux yeux de Le Brun, quiconque n'est pas avec lui est contre lui. Comme Mignard est estimé, répandu à la Cour, il essaye d'abord de le gagner par la flatterie et la persuasion, mais sans y réussir. Furieux de voir ses avances repoussées, il jette le masque et donne libre cours à une haine qui couve depuis longtemps. En manière de riposte, Mignard tente de ressusciter l'Académie romaine de Saint-Luc et de l'opposer à l'Académie royale. Mais un décret paraît aus-

sitôt punissant de prison les fondateurs d'écoles indépendantes. Afin de parer le coup, Mignard porte le conflit au Parlement, espérant que celui-ci, vieil ennemi de l'arbitraire, refusera d'enregistrer le décret. Il n'y faut plus compter : les Parlementaires ont vu tout récemment le roi pénétrer dans leur salle de délibérations, la cravache à la main, la menace à la bouche; ils se sont résignés à l'obéissance et plient devant le maître. Mignard, las de lutter, bat en retraite et s'efface devant Le Brun victorieux.

LES ANNÉES GLORIEUSES

Le Brun voit l'avenir s'ouvrir brillant devant lui. Ses ennemis sont abattus ou réduits à l'impuissance. Quant à ses amis, ils s'appellent Séguier et Colbert : ils occupent les premières fonctions du royaume. Encore un pas, et le voilà dans la faveur royale.

Louis XIV appelle le peintre auprès de lui à Fontainebleau et lui fait aménager un appartement auprès du sien. C'est alors qu'il peint *la Reine des Perses aux pieds d'Alexandre*, aujourd'hui au Louvre. Véronèse a déjà traité ce sujet dans *la famille de Darius*, mais la comparaison n'effraie pas Le Brun et le désir de n'être pas inférieur au grand Vénitien lui inspire une admirable composition. Tout n'y est pas parfait; le coloris un peu lourd, le dessin assez vulgaire paraissent désagréables, mais l'ensemble est harmonieux, la technique en est savante et Reynolds, bon juge en la matière, vantera plus tard cette toile avec enthousiasme.

Chaque jour, pendant qu'il l'exécute, le roi vient avec ses courtisans le regarder travailler. L'artiste met une certaine coquetterie à déployer toutes les ressources de son art. Il émerveille le souverain par la prodigieuse ra-

pidité avec laquelle il peint les personnages de son tableau. Ce qui coûte tant de peine aux autres peintres n'est pour lui qu'un simple jeu.

Cette œuvre vaut à Le Brun la consécration définitive : Louis XIV le nomme son premier peintre, avec pension de 12 000 livres, l'anoblit et lui donne comme armoiries *un soleil au champ d'argent et une fleur de lys en champ d'azur avec un timbre de face.*

Pour Le Brun, cette nomination représente mieux qu'un titre ; elle équivaut à une véritable surintendance des beaux-arts. Désormais, aucune grande construction ne se réalisera sans avoir au préalable obtenu l'approbation du premier peintre. Dans le même temps il obtient la direction de la manufacture des Gobelins où un luxueux appartement lui est attribué.

A partir de ce moment, Le Brun est l'un

des personnages les plus considérables de l'Etat. " Le roi, son ministre et son peintre, écrit M. Pierre Marcel, forment, dès lors, un admirable et rare triumvirat. Pour retrouver des esprits qui se comprennent et se complètent à ce point, il faut remonter aux beaux temps de la Renaissance. Un souverain superbe qui forme le dessein de laisser une mémoire immortelle, qui, comme le pape Jules II, aime les arts et sans être sensible à la beauté est incapable d'une petitesse de goût ; un ministre, financier expert, administrateur général assez habile pour jeter sans compter des millions aux artistes, assez clairvoyant pour deviner au premier coup d'œil un Le Brun ; un peintre, enfin, assez subtil pour comprendre les secrets desseins d'un Colbert et d'un Louis XIV, assez heureux pour les réaliser parfaitement, assez puissant pour soumettre tous ses contemporains à sa domination, voilà le souvenir que

laisse à l'histoire de l'art la seconde moitié du XVIIe siècle. "

Le Brun est désormais un dictateur, il règne sans conteste, mais il semble que son activité grandisse avec son élévation. " Écrire l'histoire de Le Brun, dit Charles Blanc, ce serait écrire l'histoire des immenses travaux entrepris et menés à fin par Louis XIV et son grand ministre. A partir de 1662, peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, orfèvres, marbriers, ébénistes, tout obéit à Le Brun. Son ambitieux et infatigable génie est partout présent. Non content des travaux innombrables dont il est chargé lui-même sans en être accablé, il envahit ceux des autres ; il donne ses idées à Nicolas Loir et à Noël Coypel pour la décoration de la salle des machines, de l'antichambre de l'appartement du roi et de la salle des Gardes aux Tuileries ; il fournit le dessin des sculptures que les excellents statuaires

Balthasar et Gaspard de Marsy doivent exécuter dans les lambris ou dans les jardins des maisons royales. Se souvenant d'avoir appris la sculpture chez son père, il modèle de génie des figures en terre et en cire. Les bosquets, les fontaines, les vases, les modèles d'architecture feinte, il embrasse tout, il imprime son cachet sur tous les travaux. Si l'on célèbre une fête, Le Brun dessine des arcs de triomphe, comme celui qui fut élevé, placeDauphine, lors du mariage du roi ; il y arrange avec sa magnificence ordinaire des figures symboliques, de riches ornements et fait graver ces dessins par Chauveau et Lepautre. Si l'on parle d'ériger des fontaines sur les places de Paris, c'est encore Le Brun qui en invente le monument et fait graver ses inventions par Châtillon. A l'Académie il dispose des plus habiles graveurs du monde, de Sébastien Leclerc, d'Edelinck, des Picart, des Poilly, des Audran ; lui-même

grave *les Quatre parties du Jour.* Aux Gobelins, il surveille et dirige les tapisseries qui répètent ses héroïques tableaux et qui doivent orner les murailles de nos palais ou être envoyées à l'évêque de Liége pour y faire l'admiration de ces mêmes étrangers qui avaient inventé les tapisseries de Flandre. Meubles incrustés, pièces d'orfèvrerie, tables de mosaïque, girandoles, torchères, candélabres, tout se fait selon son goût et sur ses crayons, tout, dis-je, jusqu'à la menuiserie des panneaux, jusqu'à ces opulentes serrures qui deviennent des objets d'art et dont Montespan aura la clé. "

Cette rapide énumération permet d'apprécier le formidable labeur de Le Brun. Aucun artiste dans aucun temps, sauf peut-être Véronèse, n'a étonné le monde par une aussi extraordinaire production. C'est d'ailleurs à cette mainmise universelle de Le Brun sur tous les rouages artistiques du royaume que les œuvres de tout

ordre exécutées sous le règne de Louis XIV doivent cette unité parfaite et ce cachet de noblesse et de grandeur qui les caractérise invariablement.

Le Brun voyait grand et noble comme son maître ; ils étaient faits pour se comprendre et pour s'apprécier. Ayant trouvé dans le roi des goûts identiques aux siens, lui permettant de donner toute sa mesure, le peintre se donne à lui corps et âme et l'œuvre de toute sa vie ne sera plus autre chose que la constante glorification du plus magnifique des monarques. Jamais le peintre n'oubliera son rôle de courtisan.

Les premières œuvres laudatives furent les immenses tableaux consacrés à l'histoire d'Alexandre et dont un certain nombre seulement furent achevés. En les peignant Le Brun n'avait d'autre souci que d'immortaliser son maître sous les traits illustres du conquérant

macédonien : si *les Batailles d'Alexandre* n'ont rien ajouté à la gloire de Louis XIV, elles constituent l'un des plus beaux fleurons de celle de Le Brun. On affecte, aujourd'hui, de traiter avec désinvolture ces immenses compositions, dédaigneusement appelées de " grandes machines ". Pour être juste, il conviendrait d'avouer que pour peindre ces " grandes machines ", il fallait un souffle, un tempérament que l'on ne trouve plus guère de nos jours. Le Brun exécutait avec une prodigieuse facilité; mais, avant que de laisser courir le pinceau sur la toile, il accumulait les études, multipliait les esquisses, s'entourait de documents. Aucun peintre n'a laissé autant de dessins; ils attestent la conscience qu'il apportait à ses travaux.

Pour *les Batailles d'Alexandre,* il étudia longuement les costumes, les armures, les types mêmes des personnages. Ce même souci de vérité le poussa à faire dessiner à Alep des che-

PLANCHE V. — LE CRUCIFIX AUX ANGES

(Musée du Louvre, Paris)

Celui des tableaux de Le Brun où il a atteint à l'émotion vraie avec une simplicité de moyens exceptionnelle. La facture ordinairement vigoureuse de l'artiste s'est adoucie et, par quelques traits, cette toile a quelque chose de la suavité que l'on admire chez les grands Italiens de la Renaissance.

vaux perses , afin de pouvoir les différencier sur sa toile d'avec les chevaux macédoniens.

Puis il se mit à l'œuvre, avec cette fougue qu'il savait faire passer dans ses toiles. *Les Batailles* sont magistralement brossées; un souffle impétueux y court et la ruée fantastique de ses guerriers se jetant, l'arme haute, les uns contre les autres, la tumultueuse cohue des chevaux bondissants y sont exprimés avec une vigueur, un mouvement, une intensité de vie vraiment admirables. La couleur est souvent défectueuse, la composition est toujours supérieure.

Le Passage du Granique nous montre le héros macédonien au moment où, venant de franchir le fleuve, il se précipite sur les rangs ennemis, sans attendre que ses troupes encore embourbées dans les eaux puissent le suivre. C'est un enchevêtrement inouï de cavaliers furieux, de fantassins foulés aux pieds des chevaux et tout cela n'a rien d'académique en dépit de la sculptu-

rale beauté des formes : l'œuvre est saisissante de naturel; on ne conçoit pas autrement une bataille au temps des Grecs.

Non moins extraordinaire est *la Btaaille d'Arbelles :* une lutte homérique se poursuit autour d'Alexandre qui donne de sa personne comme un soldat. Puis c'est *la Défaite de Porus*, la plus véhémente peut-être et la plus belle des batailles d'Alexandre. La peintre a choisi le moment où les éléphants ont jeté le désordre dans les rangs macédoniens et où le héros ramène ses troupes à l'ennemi et les lance contre les Indiens couverts d'écailles. Les flèches partent de tous côtés, le chevaux bondissent, les hommes s'étreignent furieusement et " tout cela est senti et mis en mouvement avec une sorte de poésie farouche mais élevée dont il n'y a peut-être pas d'autre exemple dans la peinture ".

Ces tableaux, actuellement au Louvre, n'y

occupent pas la place qui leur conviendrait. Leurs gigantesques dimensions les ont fait reléguer près de la voûte, en mauvaise lumière, si haut qu'on a peine à les voir et qu'il faut un effort presque douloureux pour les admirer. Ils méritent mieux et l'on ne peut que déplorer cette sorte de disgrâce lorsqu'on voit s'étaler sous le regard immédiat du visiteur quantité de toiles dont la médiocrité est évidente et qu'on s'étonne trop souvent de rencontrer dans notre musée national.

Dans le même temps qu'il peignait *les Batailles*, Le Brun était chargé par Colbert de terminer la décoration de la Grande Galerie du Louvre, commencée par Poussin et de peindre entièrement la Petite Galerie, connue sous le nom de Galerie d'Apollon. L'artiste travailla pendant vingt ans à cette œuvre sans l'achever, mais tout ce que nous en voyons aujourd'hui, voussures, cartouches, fausses portes,

ornements divers, porte la marque du génie de Le Brun. " C'était lui qui avait imposé à Guardon, Regnauldin, Balthasar et Gaspard de Marsy, les figures qui soutiennent les encadrements, lui qui avait inventé les génies qui portent des guirlandes, les cariatides terminées en gaine, les faunes, les termes, les tritons, les muses, et les médaillons en camaïeu et les vases de fleurs en demi-relief, et les ornements des trumeaux, enfin ce merveilleux ensemble qui n'a de comparable en France, en Europe même, que la galerie de Versailles. "

Le plafond central, qui ne fut exécuté que récemment, devait être consacrée au *Triomphe d'Apollon* accompagné de tous les attributs du soleil. *Les Saisons* devaient occuper les quatre cartouches les plus voisins : Le Brun peignit ou dessina les onze compartiments octogones, ovales, oblongs, ou échancrés de la voûte, où furent représentés, avec *les Saisons* déjà citées,

les Quatre parties du jour, le Réveil des eaux ou *le Triomphe de Neptune et d'Amphitrite, le Réveil de la terre.* Longtemps inachevé, cet ensemble fut restauré, il y a trente ans, sous l'habile direction de M. Duban, et la galerie, homogène aujourd'hui, fait l'admiration des étrangers qui la visitent.

Si Le Brun ne termina pas cette décoration, c'est qu'il en fut distrait par d'autres travaux entrepris au château de Saint-Germain et surtout parce que Louis XIV, rêvant déjà de construire Versailles, s'inquiétait de le décorer magnifiquement. Le roi aimait peu le Louvre qui lui rappelait les mauvais jours de son enfance, les nuits de terreur dans le vieux palais barricadé, tandis que des clameurs de révolte montaient de la rue ; il aimait encore moins ce Paris frondeur et turbulent, toujours impatient du joug et siège de ce Parlement qu'il abhorrait. Ce qu'il voulait, c'est un palais à lui, créé par

lui et pour lui, qui serait une " sorte de temple à sa divinité ". Longtemps il hésita sur le choix de l'emplacement : il le fallait assez éloigné de Paris pour que les rumeurs populaires ne vinssent pas troubler son olympienne majesté et assez rapproché toutefois pour qu'il pût gouverner facilement. Son choix se fixa enfin sur Versailles qui n'était alors qu'un modeste pavillon de chasse.

L'idée de cette construction, qui pesa d'un poids si lourd sur les destinées de la monarchie, revient exclusivement au roi. Colbert y était hostile ; il fit tous ses efforts pour l'empêcher, devinant bien, aux goûts du souverain, que c'était ouvrir un gouffre où risquait de s'engloutir la fortune de la France. Certains ont pensé que Le Brun avait proposé ou tout au moins encouragé la construction de Versailles. C'est mal connaître le subtil artiste que le croire capable d'encourir volontairement la colère de

PLANCHE VI. — LA CHASSE DE MÉLÉAGRE

(Musée du Louvre, Paris)

Cette toile est une de celles où Le Brun s'est le plus laissé conduire par son inspiration et s'est le plus heureusement affranchi de la manière un peu solennelle et froide que le goût de l'époque lui avait en quelque sorte imposée. Certains détails de cette composition, par leur naturel et leur charme, rappellent l'art du Poussin dont Le Brun était d'ailleurs un fervent admirateur.

Colbert, adversaire déterminé de cette formidable dépense. Le roi seul décida et, quand il avait décidé, il n'y avait d'autre parti à prendre que celui de la soumission. Colbert se résigna donc, la mort dans l'âme. Le Brun, lui, se réjouit sans doute, en secret, de cette résolution qui allait si bien servir sa gloire.

Car si Versailles est toujours empli du souvenir de Louis XIV, c'est parce que ce souvenir est immortalisé sur tous les murs et sur tous les plafonds par les peintures de Le Brun. Le génie de l'artiste y rayonne presque autant que le soleil emblème du grand roi.

La décoration de Versailles est l'œuvre maîtresse de Le Brun, celle où il donna toute sa mesure et déploya de façon géniale ses innombrables ressources de peintre, de décorateur et même d'architecte. Tout, en effet, porte sa griffe à Versailles. Non pas qu'il ait dressé les plans et réglé la disposition des appar-

tements, mais il fut certainement consulté pour toutes choses et c'est évidemment de sa communauté de vues et de goûts avec le roi qu'est née l'harmonieuse et grandiose unité du prestigieux palais.

L'innombrable armée de peintres, de sculpteurs, d'architectes, employés à la construction du palais, acceptent son style et ses doctrines. Le Vau, qui dessina les plans, lui est tout dévoué ; le Nôtre, qui disposa les célèbres jardins, est un ancien condisciple et un ami ; quant à Mansart, c'est un de ses élèves.

Dans l'immense palais, Le Brun s'était réservé, outre la direction générale, la décoration personnelle de l'escalier des Ambassadeurs, les salons de la Guerre et de la Paix et la Grande Galerie.

Nous ne connaissons aujourd'hui l'escalier des Ambassadeurs que par les gravures qui en furent faites, Louis XV ayant fait abattre cet

escalier pour obtenir une disposition plus avantageuse des appartements. D'après ce que nous montrent ces gravures, c'était une œuvre d'art absolument unique et l'on doit déplorer la fantaisie meurtrière d'un roi qui n'avait ni le goût ni le sens artistique de son aïeul. Le Brun y avait peint des tapisseries feintes rehaussées d'or sur lesquelles semblaient attachés quatre tableaux de Van der Meulen, représentant les sièges de Cambrai, de Valenciennes, de Saint-Omer et la bataille de Cassel.

Dans la Grande Galerie, consacrée à la gloire de Louis XIV, Le Brun songe d'abord à représenter le roi sous les traits d'Hercule, dans une série de peintures où seraient exposés les hauts faits du héros mythologique. Le roi jugea sa gloire assez éclatante pour n'avoir pas besoin d'emprunter aux autres ; il ordonna à son peintre de le représenter sous ses propres traits et d'inscrire dans ses peintures, sans fard ni

allégories, les grandes actions de son règne.

La galerie comportait deux grands panneaux, huit autres emplacements de dimensions un peu moins considérables, douze médaillons, deux voussures, et des camaïeux.

Les grandes compositions centrales de la voûte représentent *le Gouvernement personnel du roi* et *le Faste des puissances voisines de la France.*

Sur les huit tableaux sont célébrées les victoires principales du règne : *le Passage du Rhin, la Prise de Maëstricht, la Prise de Gand, la Seconde conquête de la Franche-Comté,* etc., etc.

Dans les médaillons, *la Jonction des Deux-Mers, la Défaite des Turcs, la Réformation de la Justice, l'Ordre rétabli dans les finances, la Preéminence de la France,* etc., etc. Les voussures représentent : *la Hollande acceptant la paix* et *l'Alliance de l'Allemagne.* Dans les camaïeux enfin : *l'Edit contre les duels, la Paix d'Aix-la-*

Chapelle, l'Acquisition de Dunkerque, le Rétablissement de la navigation, etc., etc.

Les salons de la Guerre et de la Paix, placés à chaque extrémité de la galerie des Glaces comportaient une coupole et des voussures. La coupole du Salon de la Guerre représente *La France victorieuse au milieu des nations vaincues*, et les voussures : *Bellone en fureur, l'Allemagne, l'Espagne, la Hollande vaincues*. Dans le salon de la Paix, *la France maintenant l'harmonie et répandant l'abondance sur le monde* occupe la coupole, tandis que dans les voussures, *l'Espagne, l'Allemagne, la Hollande* et *l'Europe* jouissent des bienfaits de la paix.

Dans toutes ces compositions, le grand maître s'est surpassé : jamais il n'a déployé autant d'habileté ni de science. Avec un art consommé, il a su animer ces sujets allégoriques d'une vie véritable. Son pinceau fait vivre les abstractions et les rend attrayantes. Mais plus

que la peinture elle-même, ce qui ravit en parcourant ces salles, c'est la beauté souveraine du décor, la magnificence de la partie sculpturale qui s'harmonise merveilleusement, comme proportions et comme tonalité, avec les tableaux qu'elle doit soutenir ou encadrer. Peinture et décoration se complètent, se marient, se juxtaposent sans se contrarier et forment un ensemble admirable où l'esprit le plus prévenu ne trouve rien à critiquer.

N'y eût-il que cela à Versailles, ce palais serait encore le plus beau qui soit sorti de la main des hommes.

Toute la peinture de la galerie et des deux salons n'est pas de Le Brun. Il n'en fit que les dessins, laissant l'exécution à des collaborateurs dont il surveillait et dirigeait l'ouvrage. On ne saurait néanmoins lui en retirer le mérite, comme on ne pourrait incriminer ses aides pour certaines parties qui sont très faibles. Le Brun

PLANCHE VII. — LE MARTYRE DE SAINT ÉTIENNE

(Musée du Louvre, Paris)

A défaut d'émotion religieuse bien profonde, ce tableau témoigne des qualités supérieures de composition et d'exécution. La figure du saint se distingue par un air de noblesse remarquable.

assume la gloire en même temps que la responsabilité totale de l'œuvre. Mais si la peinture a parfois des faiblesses, la décoration reste inattaquable et brave toute critique.

Le Brun mit quatre années pour terminer la décoration du grand escalier ; la Grande Galerie fut débarrassée de ses échafaudages en 1684. Quant aux deux salons, ils furent achevés en 1686, après une année seulement de travail.

Une sorte de folie architecturale possédait Louis XIV. Après Versailles, il voulut restaurer ou plutôt reconstruire Marly. Mansart et Le Brun s'y employèrent. Cette décoration n'occupe qu'un rang très secondaire dans l'œuvre de Le Brun. Si nous la signalons, c'est pour noter l'emploi fréquent du trompe-l'œil, des architectures simulées dont Véronèse, bien avant lui, avait largement usé.

Il convient de citer, parmi les décorations importantes de Le Brun, celle du château de

Sceaux pour Colbert. C'était une sorte de dette de reconnaissance que payait le peintre au grand ministre qui l'aimait et le protégeait. Il ne reste plus rien de cette œuvre, pas même des gravures. Nous savons cependant que l'une de ces peintures symbolisait le triomphe de Colbert sur Fouquet. Rien n'obligeait sans doute le peintre à choisir un tel sujet; il faut donc y voir, quoi qu'il en coûte, une preuve nouvelle du peu de noblesse d'âme de Le Brun.

Dans l'intervalle de ses grands travaux, le peintre obtient du roi la réalisation de projets qui lui tiennent à cœur. C'est ainsi que, dès 1667, il sollicite la création à Rome d'une Académie de peinture qui doit être, dans son esprit, comme une filiale de celle de Paris. Son but est de loger pendant une durée déterminée les jeunes peintres les plus méritants et de leur permettre de se perfectionner au foyer même du grand art. En soi, l'idée était excellente et

pouvait donner les meilleurs résultats si le classicisme outrancier qui formait la base de l'enseignement n'avait trop souvent étouffé des originalités qui s'affirmaient. Ce n'est pas ici le lieu de décider si l'école française de Rome a rendu à la peinture tous les services qu'elle aurait pu rendre; c'est une controverse qui dure depuis deux siècles sans être résolue. Tout ce que l'on peut dire, sans parti pris, c'est que l'on peut être un fort bon peintre — et les exemples en sont nombreux — sans avoir fait le pèlerinage classique d'Italie.

A Rome, on tient en grande estime le talent de Le Brun. L'académie de Saint-Luc l'avait nommé son prince et, par une faveur inusitée, lui avait maintenu ce titre pendant deux ans. A l'académie de Paris dont il est chancelier, son influence est prépondérante; l'estime des académiciens le porte à la tête de l'illustre compagnie dont il devient le recteur perpétuel.

Le Brun, en un mot, a atteint l'apogée de la gloire et de la puissance. Il possède la faveur royale, il est comblé d'honneurs et, par surcroît, fort riche. Sa fortune, en 1690, s'élève à plus de 200,000 livres, sans compter les nombreuses pensions dont il est titulaire. Il est propriétaire de maisons à Paris et à Versailles et il a acheté à Montmorency une superbe propriété qu'illustreront après lui le maréchal de Luxembourg et Jean-Jacques Rousseau.

LEBRUN ET LES GOBELINS.

On se souvient que Le Brun avait créé, pour le compte de Fouquet, une manufacture de tapisseries fort bien organisée. Après la disgrâce du surintendant, Colbert résolut d'adopter cette création et de l'exploiter au nom du roi. L'esprit pratique du ministre y voyait, en même temps qu'un encouragement à l'art, une industrie nouvelle pouvant amener à la cou-

ronne de sérieux profits. On acheta, dans le quartier Saint-Marcel, une propriété appartenant aux frères Gobelin et les métiers de Maincy y furent transportés. Tout le personnel de l'ancienne manufacture fut conservé et de nouveaux ouvriers se formèrent à l'école des premiers.

Le Brun, nommé directeur de cette fabrique, reçoit des appointements annuels de 12 000 livres. Il régente souverainement cette colonie d'ouvriers d'art. C'est lui qui recrute le personnel, qui distribue les commandes, qui dispense les faveurs.

Sous sa direction, la manufacture connaît vite une prospérité sans égale. Administrateur de premier ordre, il veille à tout ; il maintient une discipline sévère dans les services, mais surtout il réglemente avec un art parfait la fabrication des tapisseries. Son œuvre aux Gobelins est gigantesque : tous les dessins, tous les

cartons des tapisseries sont créés par lui; on peut dire que les tapisseries des Gobelins font pour la gloire de Le Brun autant et peut-être plus que ses tableaux. Il trouve un coloris vif, chatoyant, et il fait de ces tentures, avec sa science de la composition, des œuvres admirables et impérissables. Au milieu des centaines de tapisseries tissées sous sa direction, il nous suffira de citer *l'Histoire du Roi, l'Histoire d'Alexandre, l'Histoire de Constantin, l'Histoire de Méléagre,* dont la réputation est universelle.

Aux Gobelins comme à Versailles, son œuvre est tout entière consacrée à la gloire du roi; c'est l'apothéose sur les tentures comme sur les murailles des palais. Non content de dresser des cartons de tapisserie, Le Brun cisèle des objets d'art, des buires, des coupes, des amphores d'un art délicat et d'une pureté de lignes admirable. Il dessine des mobiliers dans le goût de l'époque, nobles et somptueux. Peu de tout

PLANCHE VIII. — BATAILLE D'ARBELLES (fragment)

(Musée du Louvre, Paris)

Cette toile ne mesure pas moins de 10 m. 29 de longueur sur 4 m.70 de hauteur. Sur cet immense espace, Le Brun a disposé avec un art consommé tout une multitude de guerriers se précipitant l'arme haute, au galop de leurs chevaux, dans une mêlée ardente et meurtrière. Il y a là une intensité admirable de mouvement et une incomparable vigueur d'exécution. C'est un des chefs-d'œuvre du grand peintre.

cela est resté : la plupart des meubles ont péri avec le temps; les orfèvreries, du vivant même de l'artiste, allèrent au creuset pour être convertis en lingots pendant les années désastreuses de la fin du règne. Mais l'examen des gravures qui, elles, ont survécu, nous montrent Le Brun sous un aspect nouveau. Ces pièces de décoration, de style pompeux et de matière riche, étaient bien faites pour orner les solennels appartements de Versailles, mais l'art y est incontestablement supérieur et ces objets, s'ils nous étaient parvenus, jouiraient de la même faveur que les œuvres de Clodion ou de Falconnet.

LA DISGRACE ET LA MORT

Le Brun, premier peintre du roi, est arrivé au faîte de la gloire lorsque survient un événement dont les conséquences seront incalculables, pour la fortune et la faveur de l'artiste.

Colbert meurt le 6 septembre 1683 : le marquis de Louvois lui succède.

En apparence, rien ne semble changé. Le Brun se montre aussi empressé auprès du nouveau ministre, aussi respectueux, aussi disposé à le servir. Mais Louvois est d'un autre tempérament que Colbert ; il prétend inaugurer une manière nouvelle de conduire les affaires. Au surplus, en haine de son prédécesseur, il déteste tous ceux qui furent ses amis ou ses créatures. Par sa situation même, Le Brun offre une cible exceptionnelle à ses rancunes : malgré ses flatteries, il n'obtient que des rebuffades et des avanies. D'ailleurs, derrière le ministre, s'agite Mignard, le mortel ennemi de Le Brun, qui dirige les coups dans l'ombre. Il a attendu quarante ans sa vengeance, il la devine prochaine et il cherche à l'assouvir.

Louvois patronne ouvertement Mignard, mais, comme Le Brun conserve la faveur du

roi, on n'ose pas encore l'attaquer de front ; on se contente de pousser les œuvres de Mignard et de forcer, pour ainsi dire, son crédit auprès de Louis XIV. Celui-ci, ayant loué *le Portement de croix* de Mignard, il n'en faut pas davantage pour proclamer sa supériorité sur Le Brun. Celui-ci riposte en donnant une *Crucifixion* qui obtient également l'agrément du monarque. Certes, Louis XIV a trop de noblesse pour tremper dans un complot de cette nature ; il n'aperçoit pas la trame ourdie contre son peintre et n'imagine pas qu'en louant un autre artiste il ruine Le Brun. Il a toujours pour lui la même estime. A quelque temps de là, recevant de Le Brun *les Filles de Jethro* et *le Crucifix aux Anges*, il les admire sincèrement. Comme la Dauphine passait rapidement, il la retient devant les peintures et veut qu'elle s'extasie avec lui. Il remarque ensuite qu'on attend toujours la mort d'un peintre pour rendre justice

à son génie; puis, se tournant vers Le Brun, il lui dit gracieusement : " Ne vous pressez pourtant pas de mourir pour faire valoir vos tableaux. Je les estime assez, dès à présent, comme cela. "

Ce fut la dernière joie de Le Brun. Loin de se calmer, la haine du vindicatif Louvois s'exaspère de plus en plus. Il multiplie ses coups contre le premier peintre. Sous le prétexte qu'il ne s'occupe pas avec assez de régularité des Gobelin, il confie la direction des ateliers à M. de la Chapelle, son âme damnée. Pour l'achever, il confie la décoration des Invalides à Mignard. Cette injure est particulièrement cruelle au vieux peintre. Las de lutter, il se retire à Montmorency où il peint *l'Entrée à Jérusalem* et *l'Adoration des Bergers* qu'il apporte au roi. Il en obtient des paroles flatteuses, mais Louis XIV, aux prises avec l'adversité, donne moins d'attention aux choses de la peinture. Le pauvre Le Brun perd ainsi son dernier appui.

Il tombe gravement malade à Montmorency; on le transporte aux Gobelins. Il y arrive pour voir ses objets d'art, ciselés avec tant d'amour, partir à la fonte pour être changés en lingots. Cette destruction de son œuvre achève de le tuer et il meurt de son chagrin bien plus que de son mal, le 12 février 1690.

Moins d'un mois après, son rival Mignard hérite de sa charge de peintre et succède à Le Brun comme directeur de l'Académie.

Telle est l'œuvre de Le Brun : exalté pendant sa vie, déprécié après sa mort, il est sainement jugé aujourd'hui. La postérité lui a rendu sa place légitime dans la lignée des grands artistes. On ne conteste plus qu'il ne soit l'une des plus brillantes figures de notre peinture nationale. Son art fut vigoureux, plein de noblesse; il est en tous cas bien représentatif de son époque; il eut le mérite d'être grand dans un siècle où tout fut grand et d'avoir du génie dans un

règne qui compta tant de génies. On ne peut sans injustice le séparer de son milieu : comme Corneille, Molière, Bossuet, il occupe une place de premier rang dans l'étincelante pléïade de constellations que Louis XIV sut grouper autour de son soleil ; comme leur gloire, celle de Le Brun repose sur des bases immortelles, contre lesquelles s'émousseront les attaques du Temps.

NOMENCLATURE DES TABLEAUX
de
CHARLES LE BRUN

Musée du Louvre. — Décoration de la galerie d'Apollon. — Sainte Famille, dite le Benedicite. — Sainte Famille, dite le Silence. — La chasse de Méléagre. — La mort de Méléagre. — Le passage du Granique. — Entrée d'Alexandre à Babylone. — La bataille d'Arbelles. — La Défaite de Porus. — Le Martyre de Saint-Etienne. — Le Crucifix aux anges. — Le Christ mort sur les genoux de la Vierge. — La Madeleine. — Le Christ servi par les Anges. — Les Reines des Perses aux pieds d'Alexandre. — L'Entrée du Christ à Jérusalem. — Le Christ élevé en croix. — Le Christ portant sa croix. — L'Adoration des Bergers. — La Descente du Saint-Esprit. — Portrait de Le Brun. — Portrait de Louis Testelin. — Portrait de Dufresnoy.

Hôtel Lambert. —L'Apothéose d'Hercule.

Musée Carnavalet. — Mercure présente Hébé à Jupiter.

Séminaire Saint-Sulpice. — Descente du Saint-Esprit.

Eglise Saint-Etienne du Mont. — Martyre de Saint-Jean l'Evangéliste.

Eglise Saint-Leu. — Dieu le Père au milieu des nuages.

Eglise Saint-Jacques du Haut-Pas. — La Vierge et l'Enfant.

Eglise Saint-Nicolas du Chardonnet. — Saint Charles Borromée en prière. — Deux anges.

Couvent des Carmélites. — Le Christ apparaissant à deux carmélites. — Le Christ à la colonne. — Sainte Thérèse en prière. — Resurrection du Christ.

Couvent de la rue Denfert-Rochereau. — Sainte Thérèse priant pour les âmes du purgatoire. — Sainte Thérèse en méditation.

Collection Silvestre. — Portrait d'Henriette Selincart.

Collection Schickler. — Portrait de Le Brun et de son père.

Palais de Versailles. — Décoration de la galerie des Glaces. — Décoration du salon de la Guerre. — Décoration du salon de la Paix. — Louis XIV dirigeant une armée. — Deuxième conquête de la Franche-Comté. — La Hollande accepte la paix et se détache de l'Allemagne. — Portrait de Turenne.

Musée de Lyon. —Le Christ en croix. — Résurrection du Christ.

Musée de Dijon. — Le Christ en croix.

Musée de Mâcon. — Muscius Scœvola devant Porsenna.

Musée de Marseille. — Le Christ en croix.
Musée de Lille. — Hercule assommant Cacus.
Château de Compiègne. — Allégorie à la gloire de Louis XIV. — Louis XIV au passage du Rhin. — La Mort de Caton.
Château de Vaux-le-Vicomte. — Le Triomphe de la Fidélité (plafond). — Le Sommeil (plafond). — L'Aurore (plafond). — L'Apothéose d'Hercule (plafond).
Musée de Caen. — Baptême du Christ par saint Jean.
Musée de Cherbourg. — L'Assomption de la Vierge.
Musée de Carpentras. — Mars et Vénus.
Musée de Grenoble. — Saint Louis priant pour les pestiférés.
Musée de Nantes. — Héliodore chassé du temple, d'après Raphaël. — Le Miracle de la messe de Bolsène, d'après Raphaël.
Musée de Troyes. — Prise d'Arras.
Musée de Tours. — Descente de croix.
Musée de Rennes. — Descente de croix.
Musée de Quimper. — La Chute des anges rebelles.
Musée Frédéric, Berlin. — Portrait de la famille Jabach.
Musée des Offices, Florence. — Portrait de Le Brun. — Le Sacrifice de Jephté.
Galerie Estherazy, Vienne. — Le Christ expirant sur la Croix.
Galerie Lichtenstein, Vienne. — Commandant en armure.
Musée Rath, Genève. — Le sacrifice d'Elie.
Galerie de Dulwich. — Le massacre des Innocents. — Horatius Coclès défendant le pont Sublicius.
Académie de Venise. — Le Christ chez Simon le Pharisien.
Galerie d'Este, Modène. — Moïse épouse Séphora. — Moïse défend les filles de Jethro.
Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. — L'École d'Athènes, d'après Raphaël. — Le Christ au jardin des Oliviers. — Le Christ en croix.

Le Brun, dont la production fut formidable, a laissé d'innombrables cartons de tapisseries, dessins de décorations, études pour ses tableaux, dessins d'architecture et de sculpture dont l'énumération serait trop longue et fastidieuse. On peut les consulter au cabinet des Estampes et à la Bibliothèque des Gobelins.

Imprimerie Pierre Lafitte et Cie,
Paris.

ND
553
L4L5

Le Brun: huit reproductions
facsimile en couleurs

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

ERINDALE COLLEGE LIBRARY